

A Ópera Esquecida de Marin Marais, *Ariane et Bacchus* (1696): um *Drame Mixte*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA

Silvana Ruffier Scarinci
UFPR – silscarinci@gmail.com

Resumo: Este artigo busca localizar o libreto da ópera esquecida de Marin Marais e Saint-Jean, *Ariane et Bacchus* dentro do complexo panorama de gêneros dramáticos da época, sempre acompanhados por infindáveis discussões teóricas. Baseamo-nos em tratados e documentos históricos que debatem o assunto e apresentamos os elementos dramáticos da ópera de Marais para compreendermos sua estrutura poética. O crítico e dramaturgo francês, Bernard Le Bovier de Fontenelle oferecerá respostas satisfatórias para finalmente compreendermos *Ariane et Bacchus* como um *drama mixte*.

Palavras-chave: *Tragédie en musique*. Ópera e gêneros. Tragédia e comédia, tragicomédia.

Marin Marais' Forgotten Opera (1696): a *Drame Mixte*

Abstract: This article seeks to locate the libreto of Marin Marais and Saint-Jean's forgotten opera, *Ariane et Bacchus* within the complex panorama of dramatic genres of its time, always paired with endless theoretical discussions. We support this research with treatises and historical documents that debate the subject and present the dramatic elements of Marais' opera to better understand its structure. The French critic and playwright Bernard Le Bovier de Fontenelle will provide us with satisfactory information to enable us to finally understand *Ariane et Bacchus* as a *drame mixte*.

Keywords: *Tragédie en musique*. Opera and genres. Tragedy and comedy, tragicomedy.

1. Primeiras tentativas de um teatro cantado na França

Ariane et Bacchus, a segunda *tragédie en musique* de Marin Marais (1656-1728), em parceria com o autor desconhecido Saint-Jean permaneceu no esquecimento desde 1696 até sua recente reestrea pelo LAMUSA em 2016¹.

A história da ópera na França nasce graças a um grupo de músicos italianos, convidados pelo Primeiro Ministro da corte de Luís XIV, o Cardeal Mazarin, que apresentaria as primeiras óperas em Paris, com a maravilhosa maquinaria do arquiteto Giacomo Torelli. Os espetáculos italianos inspiraram autores franceses e, em 1650, Pierre Corneille cria *Andromède*, utilizando as máquinas e decorações de Torelli – a quem o autor atribui grande parte do estrondoso sucesso. Surgia com *Andromède* um novo gênero dramático que ficaria conhecido como *pièces à machine*. Corneille, ainda pouco convencido com a possibilidade de um teatro plenamente cantado, manteve-se fiel à supremacia do texto, que seria, de outro modo, pensava ele, obscurecido pela música. A opinião de Corneille sobre um espetáculo inteiramente cantado pode ter-se baseado na recente experiência de Pierre Perrin. Este último

foi o autor da primeira ‘ópera’ francesa, *Pomone* apresentada um ano antes com grande sucesso. Justamente, Perrin rejeitava a ópera italiana por julgar inadequada a escolha de seus temas, segundo ele, incompatíveis com o canto:

Para evitar este defeito [encontrado entre os italianos, que se obstinam a escolher temas históricos, e a compor óperas entediantes], eu compus minha Pastoral toda com o Patético e com expressões de amor, de alegria, de tristeza, de ciúmes, de desespero, & tratei de banir todas as reflexões graves e mesmo toda a intriga; o que faz com que todas as cenas sejam muito apropriadas ao canto [...] (PERRIN apud NAUDEIX, 2008, p. 256).

É justamente no vértice desta querela que o novo espetáculo de Jean-Baptiste Lully e Phillipe Quinault se impõe, inspirados mas também em oposição às concepções de Perrin e Corneille: a *tragédie en musique* seria bem sucedida na representação musical da intriga, com belos e graves versos, todos cantados. Ao buscar esta gravidade, seus autores aproximavam-na da tragédia clássica, com final feliz ou infeliz, mas com conteúdo sério e nobre. O problema que se apresentava era o de criar o meio musical apropriado para representar a intriga, ou seja, um teatro em língua francesa em que a ação não fosse eliminada, ou que o espetáculo não se resumisse à representação de paixões com a ausência de um enredo, como fizera Perrin. É neste aspecto que o projeto de Lully e Quinault pode ser apreciado em toda sua grandeza: ao compreender que a força expressiva da tragédia falada encontrava-se na declamação, buscaram então traduzi-la e aproximá-la da arte do canto francês, igualmente herdeira de uma longa tradição. Nascia assim o recitativo francês.² A escolha de personagens apropriados foi o primeiro passo para cumprir a exigência de verossimilhança, intrínseca a qualquer obra dramática do período: pastores e seres da Arcádia juntamente com personagens da mitologia seriam os primeiros a povoar o cenário, pois falar cantando lhes era apropriado. No entanto, limitar-se à Pastoral remetia-os à criação de Perrin, o que queriam evitar. Para aproximarem-se da tragédia, foi necessária a introdução de personagens elevados e nobres, como reis, príncipes e princesas. O que se impôs à combinação de música e teatro foi então a escolha dos temas, que deveriam centrar-se nas questões do amor, para o qual, o gênero lírico e a expressão por meio da música funcionava com naturalidade. A parceria de Lully e Quinault foi excepcionalmente bem sucedida ao combinar a Pastoral e o universo perdido de uma natureza pura e amores felizes com os princípios da tragédia que introduzem a infelicidade e a desordem, suscitando o terror e o medo. Talvez aí resida o gênio de Quinault, que foi capaz de combinar o trágico com o universo aparentemente incompatível da Pastoral.

2. Do teatro falado à ópera

As regras do teatro clássico francês estão centradas nas leis de verossimilhança e decoro, com princípios bem estabelecidos, advindos da releitura das poéticas de Aristóteles e Horácio. Se no teatro, as leis de verossimilhança seguem as leis da natureza (a força da gravidade, os efeitos da água ou do fogo, inércia, entre outros) e da história (não há como mudar um fato histórico conhecido), na ópera francesa, podia-se crer na presença de deuses voando, pois a mitologia conhecida e assimilada já havia estabelecido sua lógica própria, aceita pelo imaginário de um público que lia, entre outras coisas, traduções das *Metamorfoses* de Ovídio.

O mito de Ariadne e Baco percorreu diversas obras desde Ovídio até ser retomado por Saint-Jean e Marin Marais. A intriga inicia-se após a partida de Teseu e o abandono de Ariadne na Ilha de Naxos. A chegada de Baco dá início a todos os quiproquós amorosos que culminarão na união do deus com a heroína. Várias convenções, muito apreciadas pelo público da época se sucederão, marcadas por equívocos sentimentais, traição e morte, jogos de sedução e fidelidade ou infidelidade. Adraste, o tradicional rival deverá atrapalhar o amor de Baco e Ariadne, utilizando-se da magia, um artifício que cumprirá a função dramática dos efeitos maravilhosos. Outro papel clichê que veremos em *Ariane et Bacchus* é o da apaixonada, rejeitada e ciumenta encarnado por Dirce, filha do Rei, noiva prometida de Adraste e por este rejeitada. Baco, filho de Júpiter com Sêmele, é foco do ódio de Juno, que se alia a Adraste para impedir o amor do casal principal. Travestida de Dirce, Juno penetra os sonhos de Ariadne e finge ser amada por Baco para que ela volte a sofrer as dores da traição e abandono; neste meio tempo, Dirce fora enviada por Juno a uma ilha distante. Amor – o Cupido – intervém contando a Ariadne que o sonho não passara de um plano de Juno e assim propicia o primeiro encontro amoroso do casal principal. Furioso com o fracasso, Adraste pede ao Sacrificador que invoque o ser infernal Alecto, para perturbar o coração de Ariadne, que enlouquece e tenta matar-se. Baco, que acabara de avistá-la, tenta arrancar de suas mão o punhal. Adraste, entrando então em cena, crê que Baco quer ferir Ariadne e dá início a um duelo com seu rival. Baco persegue Adraste aos bastidores, e a plateia é apenas informada que Baco o matara – a morte não ocorria aos olhos do público, por questões de decoro e verossimilhança – enquanto isso os súditos de ambos os heróis combatem entre si em cenas de dança (a violência estilizada). Tocando Ariadne com seu caduceu, Mercúrio, como *deus-ex-machina*, restaura a paz no seu coração, num desenlace rumo ao final feliz. Todos

comemoram a união da princesa com o deus. Dois Amores trazem a coroa de Ariadne e a levam ao céu, onde é transformada em uma coroa de estrelas. Toda a Naxos comemora.

3. Elementos para a análise de *Ariane et Bacchus*

Tentemos então compreender como este libreto permeado de revezes amorosos é construído poeticamente. “Temos nesta história um sistema de intrigas amorosas que funciona da seguinte maneira: Dirce, que ama Adraste, que ama Ariadne, – que ama Teseu, que ama Fedra – que também ama Baco, que a ama e que é odiado por Juno” (MELCHIORETTO, 2016, p. 106).

Do teatro clássico francês ao lírico veremos a similaridade nas leis que os compõe, embora no segundo gênero, esta lógica pertence ao mundo do possível, do fabuloso, do *merveilleux*. No primeiro, os agentes e ações pertencem à história, na *tragédie en musique*, os agentes e ações são da ordem do maravilhoso; enquanto no primeiro a violência em cena era evitada e transmitida por meio de relatos, na tragédia lírica ela pode ser representada e estetizada; se o teatro segue a lei aristotélica da unidade de lugar, a ópera deleita o espectador com mudanças constantes de cenários e com grande efeito visual com o uso de máquinas; se na tragédia clássica busca-se o efeito trágico da catarse por meio do terror e compaixão, na tragédia lírica o efeito é de encantamento e horror poetizado.

4. Ainda uma questão de gênero

Durante os quase 50 anos entre a morte de Lully e a criação de *Hippolyte et Aricie* (1733) de Rameau, vários autores que escreveram óperas no período, nomearam-nas *tragédies*, possivelmente por buscarem ocupar o lugar consagrado por seu criador. Ao examinarmos *Ariane et Bacchus* na perspectiva do debate e criações da época, podemos considerá-la uma verdadeira *tragédie*?

A estrutura de *Ariane et Bacchus* segue o modelo de matriz aristotélica das *tragédies en musique* estabelecido por Quinault e Lully, embora ela apresente certas peculiaridades. Para cumprir o requisito dos personagens altos da tragédia, nos são apresentados a princesa, Ariane, o Rei de Naxos, Enaro com seus súditos e sua irmã Dirce, o príncipe de Ítaca, Adraste, e todos com os tradicionais confidentes. Os outros personagens respondem diretamente à necessidade do *merveilleux*: Juno, Júpiter, Amor e seus seguidores, Mercúrio, Alecto e Íris. E no âmbito da magia e do grotesco, surgem o mágico Geraldo, o Sacrificador e seus seguidores e as trupes de demônios. O ambiente marinho do mito de Ariadne corresponde ao *locus amoenus* típico da Pastoral, da qual uma trupe de marinheiros também

fazem parte como personagens baixos, mas não cômicos, como é o caso em nossa ópera³. A Podemos imaginar que Corneille condenaria o título de *tragédie* para esta ópera, uma vez que “quando o enredo apresenta uma intriga de amor entre príncipes, mas não existe uma questão de estado envolvida, a ação não pode caracterizar uma tragédia” (CORNEILLE, 1857, p.31). E como forma de aliviar o impasse teórico, propõe o termo, *Comédie heroïque*. A partir da reflexão de Corneille, a maioria das obras de Lully/Quinault poderiam ser chamadas de *Comédie heroïque*, mas propositadamente não foi este o título escolhido para sua nova invenção. Tomemos portanto a sério o projeto dos criadores da *tragédie en musique*, sobre o qual lamentavelmente Quinault não nos legou uma Poética particular: apesar das características que separam suas obras da *tragédie classique*,⁴ várias delas apresentam um caráter trágico, com catástrofe ou desenlace infeliz ao final. Lembremos de *Atys*, da ópera homônima de Lully, que enfeitiçado por Alecto, enlouquece e torna-se o assassino de sua amada Sangaride. Ao recuperar a razão, pela ação da deusa Cybèle, que é por ele apaixonada, não suporta a revelação de seu erro fatal e tira a própria vida. Cybèle, dominada pela dor, transforma-o num cipreste, restaurando a ordem e a razão. O final imita as *Metamorfoses* de Ovídio, mas não atenua o efeito catártico provocado pelas mortes do herói e sua amada. Podemos então apreciar a qualidade da escrita de Quinault, que cumpria com precisão as prescrições de Aristóteles para uma tragédia perfeita: a *peripeteia* – ou mudança de fortuna, e a *anagnorisis* ou reconhecimento, ocorrem simultaneamente e causam o efeito de horror e comoção, como ocorre com Édipo na obra de Sófocles.

Para discutirmos *Ariane et Bacchus* enquanto gênero dramático, propomos ainda uma brevíssima visita à **tragicomédia**. O gênero foi proposto por Guarini em 1601, no *Compendio della Poesia Tragicomica*. Em seu tratado, referia-se ao drama falado, *Il pastor Fido* de 1568, traduzida 10 anos depois na França:

a obra pastoral pode ser tomada de duas maneiras, como um adjetivo, significando algo com qualidade pastoral, ou como o substantivo específico que hoje significa ação e história dos pastores, quando usada sozinha. A palavra pastoral aplicada a *Il Pastor Fido* não deveria ser tomada como uma fábula separada, mas como um adjetivo que se relaciona à tragicomédia (GUARINI, 1914, p. 254).

Na França, o gênero *tragicomédie* seria adotado por vários autores no começo do século XVII, como um alívio às tensões da corte, aos comportamentos artificiais e convenções necessárias à sobrevivência dos cortesãos em um estado absolutista e opressor. O universo pastoril oferecia refúgio em um mundo idealizado e puro dos amores pastoris, da natureza gentil e reconfortante. A tragicomédia é um gênero dramático irregular, que não respeita nem a regra das 24 horas, nem as unidades de tempo e ação. Esta última é plural,

desenvolve-se em diversos lugares e se estende por uma duração de vários dias ou meses. O amor ocupa um lugar preponderante, os personagens são de estatura elevada, análogo portanto à tragédia, o desenlace é sempre feliz, e acaba com um ou mais casamentos. Como nos romances da mesma época, estão presentes os combates, duelos entre rivais ou batalhas, assim como uma gama rica de ações violentas. O enredo de *Ariane et Bacchus* tem várias características semelhantes a esta descrição.

5. De *Atys* a *Ariane et Bacchus*

Ao contrapormos *Ariane et Bacchus* à obra de Lully e Quinault, percebemos uma suavização ou esmaecimento da força trágica. Chamamos atenção há pouco para a formidável cena catártica no final de *Atys*, com a qual *Ariane et Bacchus* apresenta certo paralelismo. Nas duas obras há uma aceleração em direção ao quinto Ato, com a ação ganhando intensidade rítmica culminando no desenlace final pela presença de um *deus ex-machina*. Assim como *Atys*, Ariane sofre os reveses da vontade arbitrária dos deuses com a série de ações da ordem do maravilhoso. Como *Atys*, ela adormece e tem sonhos enganadores e, sob a ação malévola de Alecto ambos são levados à loucura. Diferentemente de *Atys*, no entanto, Ariadne apenas deseja matar Baco, mas seu amor a impede:

Perfide, ton trépas peut seul me satisfaire / Frapons, hélas, je lui présente un immobile bras / Ma fureur devient inutile / En vain pour le percer mon bras s'estoit armé / Ciel ! qu'il est difficile de punir un amant aimé.

Pérfido, somente tua morte pode me satisfazer / Ataquemos, ai de mim, eu lhe mostro um imóvel braço / Minha fúria torna-se inútil / Em vão para o ferir meu braço está armado / Céus! como é difícil punir um amante amado.

Diante de sua impotência, Ariane decide então tirar a própria vida:

Quelle foiblesse / Ma honte ne peut se cacher / Malgré sa perfidie, je ne puis luy ravir le jour / Mais je pouray du moins punir mon lasche amour / En m'arrachant la vie.

Que fraqueza / Minha vergonha não pode se esconder / Apesar de sua perfídia, eu não posso privá-lo do dia / Mas eu posso pelo menos punir meu covarde amor / Tirando-me a vida.

Como vimos acima, Baco arranca o punhal de Ariadne, mas Adraste, que se aproxima neste instante, supõe que Baco está tentando feri-la, o que desencadeia a batalha entre os dois rivais e seus séquitos e a consequente morte de Adraste. A cena de violência – tentativa de suicídio de Ariadne – é simultânea à cena de loucura, o que ameniza sua força, pois não há o reconhecimento, que é o ponto crucial para o efeito catártico da tragédia. *Atys* – assim como Édipo – reconhece a dimensão terrível de seu erro, o que só pode ocorrer num

estado de extrema consciência. Édipo arranca os próprios olhos e Atys tira a própria vida. O fato de Ariane permanecer na loucura, de praticar atos violentos mas não fatais, e voltar à razão somente por intervenção de um *deus-ex-machina* alinha-a a personagens da comédia. Assim Júpiter, Juno e Mercúrio vem restaurar a harmonia no coração de Ariadne, levando ao desenlace final feliz com a reconciliação amorosa do par. Contraposta a *Atys*, em *Ariane et Bacchus* vemos a intensidade dramática se amenizar consideravelmente, com a consequente simplificação na representação das personagens e na profundidade de suas psiquês. A construção psicológica dos personagens é tão plana quanto é a dos pastores em geral. Deste ponto de vista, o enredo se insere no ambiente fabuloso e mágico da tragicomédia e das *pièces à machines* ou da *comédie heroïque*.

6. Fontenelle e o *genre mixte*

De fato a contenda teórica sobre os gêneros dramáticos na França do século XVII causam até hoje infindáveis discussões; ainda em 1741, Fontenelle queixava-se que, embora a ópera tivesse alcançado tanto êxito na França, até então não surgira uma “poética da ópera”, e as regras deste espetáculo não haviam se tornado explícitas ou estabelecidas. É justamente este autor que nos permitirá compreendermos de forma mais satisfatória as questões de poética em *Ariane et Bacchus*. Bernard Le Bovier de Fontenelle foi um dramaturgo e teórico extremamente longo, que acompanhou todas as querelas e oscilações sobre o assunto, participando ativamente do cenário artístico e intelectual da época. Viveu exatamente cem anos, de 1657 a 1757 e sua primeira experiência como libretista deu-se com *Bellérophon*, uma *tragédie en musique* em colaboração com Lully e Thomas Corneille (1679). Poucos anos após a morte do compositor, colaboraria com seu assistente Pascal Colasse, escrevendo os libretos de *Pélée et Thétis* em 1689, e *Enée et Lavinie*, em 1690. No Prefácio de sua obra teórica monumental, *Oeuvres*, Fontenelle contrapõe a tragédia à comédia, discute os elementos de cada uma delas, revisita antigas querelas, citando *Le Cid*⁵ e outras obras que lhe servem de exemplo e busca definir “um outro teatro [...], aquele em que a música, ao se unir à poesia, a ela muitas vezes orna e a mantém numa rigorosa escravidão” (FONTENELLE apud DIDIER, p. 27). Sobre a comédia, começa por questionar se ela pode “provocar lágrimas sem escapar de sua natureza e sem ferir a razão.” Fontenelle elenca diferenças fundamentais entre os dois gêneros; na tragédia teríamos ação de reis, o enredo deveria ser sério, com a presença do terrível e sem o ridículo; a comédia, concentraria a ação em *particuliers* ou pessoas comuns, excluiria o terrível e incluiria o agradável e ridículo. Ao comentar sobre *Le Cid* afirma que não se tratava de uma tragédia por não ser possível transportá-la a uma corte, não possuía interesses de estado, nem tratados de paz, nem guerras – no entanto, afirma em sua defesa da

nova mistura de gêneros, “faz-nos verter lágrimas”. Lança então a pergunta se tratar-se-ia de uma *tragi-comédie* ou uma *comédie héroïque*, ao que ele mesmo diz pouco importar, uma vez que se trata de uma “representação muito digna aos olhos do público”. Vemos aqui a importância dada ao julgamento do público – deslocando a antiga supremacia da corte como forte determinante da recepção bem ou mal sucedida dos espetáculos. Fontenelle chama a atenção para a presença do terno nas versões francesas da comédia e da tragédia e cita como exemplo de situação comum aos dois gêneros, os amantes que são separados um do outro. É preciso lembrar que o público francês de ópera e teatro é composto em grande parte por mulheres, que além de frequentar a *Opéra*, manifestavam-se criticamente por meio de cartas ou obras publicadas, compondo um grupo expressivo para a recepção positiva ou não dos espetáculos (basta lembrarmos de Madame Sevigné, e sua ativa voz no ambiente artístico e mesmo político da época). Para Fontenelle, os espetáculos devem agradar às mulheres, cuja opinião afirma concordar plenamente, e, que segundo ele, preferem o patético (*pitoyable*) e o terno no lugar do terrível ou do grandioso. Toda sua discussão aponta na direção de obras que chama de “mistas”, tanto a comédia quanto a tragédia, buscando aproximá-las do público, humanizando seus personagens e tornando suas ações mais comuns. Deste modo, o drama trágico francês não seria um trágico puro, chamando-o de um “trágico misto”, e mesmo os personagens altos da tragédia poderiam ser aproximados do público ao afirmar que à vida ordinária pertenceria também imperadores e reis no que eles possuem de mais humano. Podemos então finalmente situar com mais confiança nossa *Ariane et Bacchus* neste espaço aberto pela crítica generosa de Fontenelle. Graças à visão totalizante de quase um século de debates e quiproquós sobre os gêneros dramáticos franceses, Fontenelle soube explicitar e sintetizar os novos e até então vagos conceitos. Soube perceber o gosto absolutamente francês, em um século no qual a opinião das mulheres eram extremamente valorizadas. De fato, Fontenelle pode redefinir e conceitualizar os tão debatidos gêneros dramáticos, percebendo que a tragédia pura havia se amenizado graças à presença do terno em que o terrível tornara-se mais doce (*adoucie*). Podemos então localizar melhor a obra-prima de Marin Marais e Saint-Jean neste espaço mais amplo de regras poéticas menos rígidas, conforme as palavras do crítico e dramaturgo:

Teremos então peças de teatro que não serão nem perfeitas tragédias nem perfeitas comédias, mas que terão algo de ambos os gêneros, um pouco mais de um ou do outro gênero [...] entre os dois sobrar um espaço que deve ser preenchido, se assim for possível. Assim será, se de um lado a tragédia, e de outro a comédia, possam empregar o patético (*pitoyable*). Então se formarão duas espécies mistas, aos quais serão dados, se assim o quisermos, nomes particulares [...] Se Ariane não fosse nada

além de uma simples jovem sequestrada e logo abandonada, o tema não perderia nada de sua beleza essencial. Além do mais, o patético e o terno são os elementos que causam as mais fortes impressões no teatro, e ao mesmo tempo que são mais apreciadas de se sentir. Assim nossa comédia colocada no centro do [gênero] dramático tomará justamente o que há de mais tocante e de mais agradável no [gênero] sério e de mais picante e mais fino no [gênero] agradável (FONTENELLE, op.cit, p.294, tradução nossa).⁶

7. Referências

- CORNEILLE, Pierre. *Oeuvres de P. e Th. Corneille, précédée de la vie de Corneille par Fontenelle et dès Discours sur la poésie dramatique. Nouvelle édition*, 1857. Paris, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs s/d. Disponível em <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61426875.r=Pierre%20Corneille%20trois%20discours?rk=21459;2>. Acesso em 08/10/2017.
- DIDIER, Béatrice: Fontenelle et la poétique de l'opéra. In: FONTENELLE ACTES DU COLOQUE. 1987, Rouen. *Anais...* Rouen: PUF, 1987, p. 235-246.
- CHAMFORT, Sébastien-Roch-Nicolas de. *Dictionnaire Dramatique*, 3^o tomo. Genebra. Slatkine, 1967 p 14-15.
- FONTENELLE, Bernard Le Bovier de. *Oeuvres de Monsieur de Fontenelle*. Amsterdam, La Compagnie, 1754, t. III, p. 283-298.
- GUARINI, *Compendio della Poesia Tragicomica*. In: *Il Pastor Fido*. Ed. BROGNOLIGO, Giachino. Milão: Bari, 1914.
- KINTZLER, Catherine. *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*. Paris: Minerve, 2006.
- HARRIS-WARRICK, Rebecca. *Dance and Drama in French Baroque Opera: a history*. Cambridge University Press, 2006.
- MELCHIORETTO, Ariadne. *O mito de Ariadne contado e cantado no tempo de Luís XIV*. 157f. Curitiba, 2016. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Programa de Pós-graduação em Música, UFPR, Curitiba.
- NAUDEIX, Laura. *Dramaturgie de la tragédie en musique*. Paris: Honoré Champion, 2008.

Notas

¹ O LAMUSA (Laboratório de Música Antiga da UFPR: <http://lamusalab.wixsite.com/lamusa>) dedica-se à pesquisa e performance de obras raras do repertório barroco. Em 2010, a coordenadora do LAMUSA recolheu, na *Bibliothèque Nationale de France*, as fontes primárias de *Ariane et Bacchus*. Desde então, vem trabalhando com sua equipe na restauração desta ópera e na produção coletiva de diversos estudos sobre a obra. Em novembro de 2016, o grupo apresentou, em concerto, uma grande parte da ópera na Capela Santa Maria, em Curitiba. Em outubro de 2017, em Chicago, o *Haymarket Opera Company* encenou a ópera completa baseada na partitura reconstituída pelo LAMUSA, com a participação, ao alaude, da autora deste trabalho. Quando finalizada, a edição crítica será publicada pelo CMBV (*Centre de Musique Baroque de Versailles*).

² A discussão sobre o recitativo barroco francês é complexa e não cabe desenvolver o assunto neste breve trabalho. Para auxiliar o leitor, apresentamos o verbete bastante elucidativo de Jean-Jacques Rousseau, de seu *Dictionnaire de musique* (1768), em que propõe a definição do termo 'recitativo': "Maneira de cantar que se aproxima muito da palavra; é propriamente uma declamação musical na qual o músico deve imitar tanto quanto possível as inflexões de voz do declamador. Este canto é portanto nomeado recitativo porque ele é utilizado no *récit* ou na narração, e dele nos servimos para os diálogos" (*Manière de chanter qui s'approche beaucoup de la parole; c'est proprement une déclamation en musique dans laquelle le musicien doit imiter autant qu'il est possible les inflexions de voix du déclamateur. Ce chant est ainsi nomée récitatif parce qu'il s'applique au récit ou à la narration, et qu'on s'en sert dans le dialogue*) (ROUSSEAU, apud. KINTZLER, 2006, p. 311)

³ Devemos lembrar que as danças e os *divertissements* respondiam também à necessidade do *merveilleux* da *tragédie en musique*. Os estilos, como nos diz Rebecca Harris-Warrick (2016, p.129) cobriam do cômico ao

grotesco por um lado e, por outro, do nobre ao heroico, com diversas gradações que se superpunham entre eles. Os marinheiros, com suas danças e música de caráter baixo e grosseiro, encontram-se a meio caminho entre o grotesco e o cômico. A presença concomitante de personagens altos e baixos é bem conhecida desde as peças de Shakespeare, o que seria retomado na ópera inglesa de Henry Purcell (*Dido and Aeneas*, Ato II, cena IV, dança dos marinheiros).

⁴ Vale esclarecer, para que não se interprete erroneamente os termos aqui tratados, que o foco principal deste ensaio é a *tragédie en musique*, também tratada pela literatura especializada como *tragédie lyrique*, ou seja, a ópera barroca francesa. Quanto à tragédia falada de Racine, mantemos o nome em francês, *tragédie classique* para diferenciarmos esta da tragédia antiga, grega ou latina.

⁵ *Le Cid* foi uma peça teatral de Pierre Corneille que incitou uma longa e inflamada discussão. O próprio autor hesitou em relação a sua classificação, finalmente publicando-a como uma *tragicomédie*.

⁶ *Il y aura donc des Pièces de Théâtre qui ne seront ni parfaitement Tragédies, ni parfaitement Comédies, mais qui tiendront de l'un ou de l'autre genre [...] il restera entre lés deux un space qui doit être rempli, s'il le peut être. Or il le será, si d'un côté la Tragédie, & de l'autre la Comédie, peuvent employer le pitoyable et le tendre. Il se formera deux espèces mixtes, auxquelles on donnera, si l'on veut, dès noms particuliers. Si Ariane n'étoit qu'une simple Demoiselle enlevée, & ensuite abandonnée, le sujet ne perdrait rien de sa beauté essentielle. D'ailleurs, le pitoyable et le tendre sont ce qui cause les plus fortes impressions du Théâtres, & en meme temps celles qu'on aime le mieux ressentir. Ainsi notre Comédie placée au milieu du dramatique, y prendra justement tout ce qu'il a de plus touchant et de plus agréable dans le sérieux, & tout ce qu'il a de plus piquant & de plus fin dans le plaisant.*